

cos y los testimonios de los mejores fotógrafos. Y también el vídeo. Son como las reproducciones de los grandes maestros de la pintura, nunca se aprecia la pincelada ni la vibración del color. El espectáculo estaba lleno de una vitalidad y un humor que nunca hubiera imaginado. Estaba acostumbrado a que el teatro experimental era aburrido per se.

La situación en que ha vivido el teatro en Cuba, y Cuba toda, me ha llevado a convertir las escaseces que padecemos en conceptos de la puesta en escena. Además, tal vez, el cine de Tarkowski ha despertado mi gusto por los materiales de desecho, las paredes repintadas, la ropa y los árboles quemados, y el sonido del agua en lugares olvidados, de todo lo cual me he apropiado y forman parte de mi manera de crear el espectáculo. Rechazo el brillo, el colorido banal, la puesta historicista con detalles exactos.

El cine fue siempre una pasión para mí y en el cine está el germen de mi trabajo, a pesar de la diferencia entre un medio y otro. Bergman, Wadja, Jancso, todos hombres del teatro, han sustituido las puestas en escena que no he visto. De ahí surge mi horror a los oscuros entre escenas, prefiero las disoluciones; mi interés en la simultaneidad de tiempos, mi preocupación por la analogía entre épocas distantes, para poder hablar de manera legible, salvando la poesía, a un público que quiere oír algo sobre lo que está viviendo, lo que vive siempre el hombre: la angustia, la pasión, el miedo, el descubrimiento de sí mismo como búsqueda de un poco de felicidad.

Tal vez toda esa palabrería diga algo sobre mi concepto del teatro contemporáneo. De no ser así, puedo empezar de nuevo como si leyera *La noche de los asesinos*.

¿Es realmente necesario fusilar a los directores?

Por Jaume Melendres

Confieso, modestamente, que la idea no es mía. La apuntó -nunca mejor dicho- un artista del teatro llamado Meyerhold, cuando en 1927 propuso «sacar algún día a la calle a todos los directores de escena y barrerlos con un cañón de largo alcance»¹. Es una frase terrible, sobre todo teniendo en cuenta el destino de quien la pronunció. Pero, tal vez precisamente por eso, porque era un hombre lúcido incluso consigo mismo, Meyerhold sabía de qué hablaba. Sabía que este profesional del arte dramático autodenominado director -horroroso nombre- es uno de los tipos más raros de la historia del teatro y del arte. Y uno de los más peligrosos, porque de él depende el futuro del teatro -o sea, de la vida- incluso en el caso de que el teatro no tenga ningún futuro.

En efecto, la figura del director ha sido pacientemente incubada durante miles de años, pero cuando -al fin- logra emerger y deja de ser el simple auriga del carro de Tespis, el corega de las tragedias, el capo de las compañías de la Commedia dell'Arte, o el primer actor empresario, entonces -en vez de dedicarse a perfeccionar su perfil, tal como parece razonable- dedica gran parte de sus energías a *indefinirse*. Mientras los restantes personajes de la galaxia teatral luchaban denodadamente por marcar los límites de su territorio -su íntima y no negociable soberanía- y por defender los atributos que les quedaban, el director de escena se convertía en el protagonista de una extraordinaria y astuta para-

doja: su poder será tanto mayor cuanto más diluidos estén sus poderes.

Dos de los grandes clásicos del discurso europeo sobre el arte de la escenificación -Louis Jouvet y Konstantin Stanislavski- coincidirán en este punto. Jouvet, en ese famoso texto que siempre citamos cuando hablamos de la dirección escénica², escribirá la palabra «sacerdocio» para referirse a la condición del escenificador y, en consecuencia, considerará que su trabajo consiste, como el de los alquimistas, en operar una «transmutación». De tales premisas, Jouvet concluye, con la fuerza de un sofisma, que enseñar al director es una empresa imposible: «El aprendizaje del director de escena -dice- no puede dar lugar en ningún caso a una escuela profesional». Tenía toda la razón del mundo, porque, a partir de este axioma religioso, sólo podemos organizar seminarios, si se me permite la frivolidad de un juego de palabras.

Stanislavski sustentaba la misma opinión, aunque tuvo el mal gusto de expresarla (su capacidad lírica es netamente inferior a la de Jouvet) con un viejo tópico periodístico: «El director nace, no se hace», afirmó; y por lo tanto, dedujo, «a lo sumo podemos crear una atmósfera favorable a su desarrollo. Pero convertir un hombre común y corriente en director de escena es sumamente difícil». De donde se infiere, entre otras cosas, que el director de escena (Stanislavski todavía no está en condiciones de pensar que podría ser mujer, que podría haber directrices) no es un hombre común y corriente, si-



Jorge Ferrera, J. A. Hormigón, Eberto García, Miriam Lezcano y Jaume Melendres en la segunda sesión de trabajo.
(Foto: J. J.)

no un ser excepcional. ¿Pero acaso es más fácil convertir un hombre corriente en un astronauta, en un amante cariñoso o en un buen falsificador de divisas que en un buen escenificador?

Sea como sea, ésta fue, durante años -y sigue siendo en algunos lugares, en algunas personas-, la doctrina dominante acerca de la posibilidad -o, más bien, de la imposibilidad- de formar académicamente a los profesionales de la escenificación: con Jouvett y Stanislavski, geniales demagogos, la evidente *dificultad técnica* de una pedagogía se convierte en *imposibilidad metafísica*. ¿Acaso también será verdad para los escenificadores aquello que Baudelaire (irónicamente) dijo de los escritores, los cuales, para ser fecundos «lo único que necesitan es una alimentación sustanciosa y regular»?

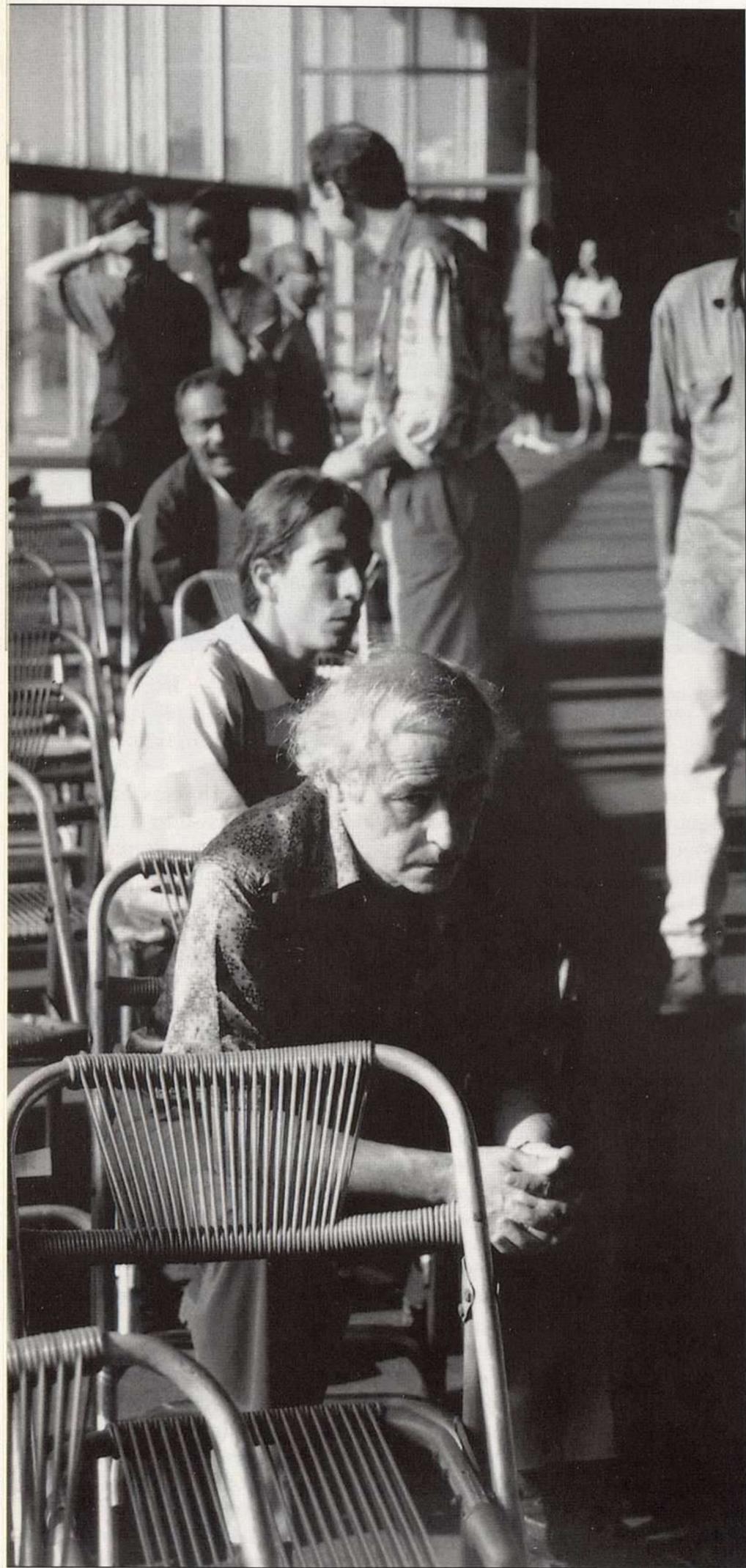
Siempre he creído que tras este discurso, que a veces -lo reconozco- alcanza altas cotas líricas, se esconde lisa y llanamente una sofisticada y pertinaz defensa de privilegios, una estrategia para imponer la propia superioridad sobre los demás: si el oficio no puede ser definido, es más fácil mantener el *numerus clausus*, controlar a los intrusos; y puesto que no hay cualidades objetivas para su ejercicio, éste debe basarse en la posesión de ciertos inaprensibles dones que sólo aquellos que ya los poseen -los *consagrados*- pueden detectar y legitimar.

Felizmente, Stanislavski fue un cínico mayúsculo. Como algunos sacerdotes, predicó una cosa y puso en práctica otras: de hecho, gran parte de su obra escrita no hace otra que impugnar su propio credo. Sus libros teóricos, aparentemente destinados al actor, están dirigidos al director: son, en realidad manuales para la formación del director, astutamente camuflados bajo la forma de vademecums actorales.

Casi todos nosotros sabemos de memoria las primeras palabras de *La formación del actor*: «Hoy hemos asistido a la primera clase de Torstov, el Director. Estábamos muy impacientes porque era la primera sesión. Pero, ante nuestra sorpresa, Torstov sólo nos ha pedido que, para conocernos mejor, cada uno de nosotros represente una escena libremente escogida a fin de poder enjuiciar nuestras cualidades actorales».

Se comprende perfectamente que Anne Bancroft (y otras muchas actrices y actores) dijese en cierta ocasión que era incapaz de leer a Stanislavski porque nunca había logrado «entender de qué hablaba». El Método sólo le servía si el director Lee Strasberg se lo «traducía» en términos comprensibles para una actriz. Tenía razón: en este texto, Stanislavski no da ninguna instrucción a los actores, salvo que deben llegar al ensayo antes que el director, mantenerse expectantes y respetuosos y luego someterse a sus imprevisibles reglas, por caprichosas que parezcan. Lo que en realidad nos cuenta Stanislavski es de qué modo y a qué hora el Director debe llegar al aula o al ensayo: *hacerse esperar y desconcertar son las primeras armas del oficio*. Sí, se comprende perfectamente que el Método lo enseñen casi siempre los directores de escena, y no los actores, no las actrices: Stanislavski sólo puede ser entendido desde el punto de vista del escenificador; sólo así desaparecen las aparentes contradicciones en que incurre cuando lo leemos desde el punto de vista de un intérprete que nunca llegará a saber a ciencia cierta si debe «sentir o no sentir» su personaje. Si lo releemos así, comprobaremos que el mensaje de Stanislavski se dirige únicamente a los directores para decirles sobre todo que su saber específico es la dirección de actores.

Los planes de estudio para la formación de directores de escena en España -de reciente creación, puesto que nacen le-



En primer término, Jaime Melendres. Detrás, Jorge Ferrera. (Foto: J. J.)

galmente en 1992- se basan en esta certeza stanislavskiana acerca del saber nuclear del escenificador: el eje es la asignatura «Dirección de actores» y a su alrededor se articulan los demás saberes. Pero dejan en el aire una cuestión fundamental: ¿qué tipo de actores? Porque Stanislavski también deja muy claro que para «indefinir» al director hay que definir previamente al actor. Stanislavski hubiese podido empezar su libro diciendo, por ejemplo: «Hoy, a mí, Tartov, me han dado la primera clase. Había llegado antes que ellos y estaba impaciente por empezar. Con gran sorpresa por mi parte, me han dicho que, para que les conociese mejor, cada uno de ellos representaría una escena libremente escogida a fin de mostrarme cuáles son sus cualidades actorales». Pero Stanislavski no lo hizo, no escribió estas palabras sino las que antes he citado.

Dicho de otro modo: cualquier «Manual del Director», y por tanto cualquier plan de estudios para directores, siempre conlleva una definición, explícita o implícita, del estatuto artístico y profesional del actor, de su grado de sumisión o de autonomía. ¿Debe dirigir a un actor sumiso que espera anhelante la llegada de un director-dios llamado Tartov, Stanislavski o Strasberg, o a un actor autónomo, adulto y creador? Como he dicho en otras ocasiones, el director de escena no es más que un caballista que monta a un caballo potente, un caballo que siempre irá más lejos sin jinete de lo que el jinete iría sin caballo. En otras palabras: no hay teoría del jinete sin una previa teoría del caballo; cualquier plan de formación de escenificadores siempre contiene, en sus pasadizos subterráneos, un programa de formación de actores, una idea de lo que deben ser los intérpretes y de cómo deben actuar, tanto dentro como fuera del escenario, tanto en ensayos como en representación. Esta la gran verdad que formula nuestro común padre Stanislavski. Una verdad que tiene dos polos.

En uno de ellos están los discípulos más o menos ortodoxos del maestro como, por ejemplo, el norteamericano Canfield capaz de afirmar que «lo esencial de una buena escenificación es que no dependa de la personalidad del actor ni de sus aptitudes»; capaz -aun siendo, sin duda un radical anticomunista- de convertir al director en un verdadero comisario ideológico, puesto que debe «controlar» a los actores para que no proyecten en el espectáculo «sus propias imágenes de los personajes, independientemente concebidas, sino tan sólo aquéllas que han sido formadas y modificadas para ajustarse a las ideas del director respecto a lo que deben ser tales personajes».

En el otro extremo se sitúan quienes defienden el estatuto artístico del actor, como Charles Dullin, que en 1946, cuando resonaban todavía los ecos del cataclismo mundial, escribió: «El director no puede imponer una fantasía, una comicidad [...]. Sólo puede delimitar su marco, influir sobre su naturaleza a través de sugerencias pertinentes»³. Es exactamente lo mismo que había afirmado Bertolt Brecht pocos años antes: «El director de escena no debe llegar al teatro con su *idea* o su *visión*, con un *plan de movimientos* y unos *decorados preconcebidos*. Su tarea consiste en despertar y organizar la actividad productiva de los actores (y la de los músicos, escenógrafos, etc.). Para este director, ensayar no significa hacer que los actores se traguen a la fuerza una determinada concepción establecida *a priori*, sino *poner a prueba*. Debe insistir en que siempre existen varias posibilidades. Lo peligroso para

él es dejarse arrastrar por la idea de que debe suministrar inmediatamente la «única solución justa»⁴.

Pero la dificultad de la formación de los profesionales de la dirección de escena no sólo reside en este punto, en establecer el grado de sumisión y de autonomía del actor, en determinar hasta qué punto el director dirige o -simplemente- instaura, como hipótesis de trabajo, unas determinadas condiciones materiales y físicas (incluidas las que son del orden del imaginario) para que los intérpretes *interpreten*, para que lean el texto con su propio cuerpo en vez de *ejecutarlo*. El segundo problema proviene del hecho de que su figura también se ha perfilado históricamente frente al autor, apoderándose de sus pastos, alimentándose necrofílicamente de sus restos o excrementos. Lo dijo muy claramente otro gran artista ruso, Tairov, al afirmar que cuando tomamos un texto teatral «somos perfectamente libres para tratarlo como auxiliar, como un material que nos permite crear nuestro propio espectáculo; somos perfectamente libres de tomar lo que sea necesario y de componer, no una adaptación [...], sino una obra escénica nueva, propia, independiente». Grandes personalidades del teatro lo han corroborado posteriormente, y no voy a citarlas una por una porque están en la memoria de todo el mundo teatral.

En síntesis, se ha sostenido que el director no sólo ha de evitar que se filtren en el espectáculo los fantasmas del actor, sino también los del autor, para dejar paso únicamente a sus propios fantasmas: unos fantasmas que, al parecer, por alguna extraña razón jamás explicitada, son superiores a los de los demás. Como resultado de este planteamiento, el director se erige en el dueño de la obra; tiene sobre ella el derecho de pernada que tuvieron en Europa los señores feudales: o puede dejarla intacta -haciendo gala de su masculina generosidad- o puede poseerla a placer, en el ejercicio de su viril superioridad. Se ha dado licencia para cortar, corregir, enmendar y completar textos que fue incapaz de escribir, del mismo modo que los señores feudales se otorgaban el derecho de apoderarse de mujeres a las que nunca habrían podido seducir o enamorar, o a las cuales ni siquiera podrían imaginar. En otras palabras, el director de escena se ha autodefinido como director de dramaturgos, de unos profesionales que no trabajan en escena.

Aunque a grosso modo resumida, ésta es la situación actual. Pero ¿debemos respetarla, debemos perpetuarla? Cuando preparamos los caminos de su formación, ¿debemos concebir al director como un profesional antagónico al dramaturgo. ¿O tan sólo cómo distinto al dramaturgo? ¿O, si no distinto, sí complementario? De un modo más general: ¿sabemos realmente dónde acaba el trabajo del dramaturgo y dónde empieza el trabajo del escenificador? ¿Sabemos acaso en qué punto del imaginario son más importantes los fantasmas del director que los del actor? Y suponiendo que este punto existiese, y que además, fuésemos capaces de determinarlo, ¿nos parece adecuado desde el punto de vista de la fertilidad del arte dramático o, con palabras menos solemnes, de su supervivencia?

Algunos de nosotros creemos que este enfrentamiento entre el director y el autor, entre el director y el actor, tiene unas raíces históricas -estrechamente ligadas a la estética naturalista-, pero que no por ello debe presidir la programación del futuro. Por eso, en España, hemos conseguido que se establezca una única especialidad denominada *Dirección Escéni-*

ca y Dramaturgia, que reúne ambos territorios y luego los redibuja con fronteras muy tenues. Tan tenues que se da por descontado que en cualquier dramaturgo vive un escenificador, y que en cualquier escenificador respira un dramaturgo y que éste sabe qué significa ser actor. Tan elásticas que permiten al estudiante, a partir de un curso básico común, definir por sí mismo a lo largo de la carrera, si va a ser un profesional «puro» en uno de los dos campos o se decanta por el mestizaje en cualquiera de sus infinitos grados posibles. Mi secreta esperanza -y me gusta decirlo precisamente en esta isla- es que ganen los mestizos.

Por ello, cuando por mis funciones académicas me veo obligado a sumergirme en el espantoso mundo de los horarios, de las asignaturas, de los programas y de los presupuestos, me consuelo a mí mismo pensando que no estoy realizando tareas administrativas. Pensando que *un plan de estudios para directores es siempre un manifiesto artístico*, una apuesta sobre el futuro del teatro en su conjunto, una apuesta que comprende también a los actores, a los autores: al equipo entero de personas -muertas o vivas- que participan en la creación teatral. Es imposible, digo, inventar planes de formación de directores desde la neutralidad estética e ideológica.

En cualquier caso, un plan de estudios para directores es, en mi opinión, el manifiesto más decisivo y operativo que pueda escribirse hoy, mucho más que una declaración programática: si establecemos los planes en base a la tradición, perpetuaremos una caduca división de poderes que conducirá al teatro a su marginalidad o a su agonía; en cambio, si proponemos una nueva geopolítica del arte dramático, una nueva redistribución de poderes y saberes, tal vez ya no sea necesario fusilar a los directores con cañones de corto o largo alcance.

Notas

1 En *El arte del director de escena*.

2 *El oficio del director teatral*, 1941.

3 *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*. Paris: Ed. Odette Lieutier, 1946.

4 *Actitud del director de escena (en el método inductivo)*, en el conjunto de textos *Sobre el oficio del actor* (1935-1941).